

SIATS Journals

Journal of Arabic Language for Specialized Research (JALSR)

Journal home page: http://www.siats.co.uk

e-ISSN: 2289-8468



مجلة اللغة العربية للأبحاث التخصصية

المجلد 2، العدد 1، فبراير 2016م.

POETRY IMAGE AND RHYTHM

الشِّعرُ صُورةٌ وإيقَاعٌ

د. محمد عبد العزيز التِّجاني

د. محمد أنس المحسن

جامعة السلطان إدريس التعليمية

ماليزيا

أ.م. د. صالحة بنت يعقوب

الجامعة الاسلامية العالمية بماليزيا

ماليزيا

د. محمد أحمد صالح

1437هـ – 2016م

ARTICLE INFO
Article history:
Received 18/2/2015
Received in revised form 20/3/2015
Accepted 1/4/2015
Available online 15/4/2015

Keywords:

ABSTRACT

Rhythm is completed by the construction of capillary action. It is a depth knowledge of the poem, which not the appearance of the `wazan` increase in the depth of their impact on the psychical approaches. But it may increase the vulnerability of its construction, including the first impression to the text and prove the technical of the poem value; it may be replaced the different meanings. That's the purpose of this paper, brief effort over the inductive approach to the views of the ancient and modern poets was an attempt to express meaning in poems which considered as a descriptive analyst. The lack handling of this issue with the availability of references were the reasons of difficulties occurred in fulfilling the accurate topic of the poems. In this regards, this paper provides some suggestions in dealing with this kind of issue.



الملخص

إن الذي ترجَّح لدَى هذه المقالة أنَّ الإيقاع الوزنِيَّ أمرٌ يَكتمل به بناءُ العملِ الشِّعريِّ، وربَّما ينهدمُ بدونِه، ولكنَّه لا أثَرَ له في بناءِ الصورةِ الفنيَّة بحالٍ؛ فهي عالَم من المعرفةِ الذوقيَّةِ في أعماقِ الشِّعرِ، وليس للمظهَرِ الوزنِيّ أنْ يزيد في عُمقِ تأثيرها في النَّفسِ. نَعم، ربَّما يزيدُ من قابليَّةِ التلقِّي لتذوُّقِ الجمال الصوريِّ في بنائِه بمَا يُحدثُه من انطباعٍ أوَّلِيٍّ تجاه النصِّ، ولكن سُرعان ما يزولُ هذا الانطباعُ، أو يَثبُت لا بحسَب قيمتِه، ولكنْ بحسَب قيمةِ الصورةِ الفنيَّةِ للقصيدةِ؛ إذ ربَّما حَلَت أنغامُها مع فسادِ ما حمَلت من المعَاني، أو استُكرِهَ وقعُها في الآذانِ مع جَلالةِ ما سمَت بهِ تلك المعَاني. نعَم .. هذا ما هدَفت إليه هذه الكلمةُ مُوجِزةً جَهدَها عبرَ منهجٍ استقرائيٍّ لآراءِ العلماءِ القُدامَى والمحدَثين في محاولةٍ للاستِهدَاءِ بهم في مَجاهِل الطَّريقِ، مع وصفيَّةٍ محلِّلةٍ لهذه الآراءِ، في غيرِ تَجاسرٍ عليها. إنَّ قلَّة التناولِ لهذه القضيةِ فيمَا توافَر من المَراجع سبَّب بعضَ الصُّعوبةِ في الوفَاء بحقِّ هذا الموضُوعِ، ولكنْ يُرجَى أنْ يُعتبَرَ هذا العملُ فاتحةَ بابٍ أمامَ الباحثينَ من النقَّاد والأدباء؛ حتَّى يُبانَ عن مَزاعمِه. هذا ما نُوصِي به مَن يأتي بعدُ؛ فإلى فقراتِ هذا المقال.

المقدمة

لقد وصَف الحقُّ سبحانه وتعالى اللسانَ العربيَّ بأنه مبينٌ، أي مُفهم وواضح لا يحتاج إلى كبير عناءٍ من جهة المعبِّر به ولا من جهة المتلقِّي. قال الله عز وجل: ((**لِسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُبِينٌ**))[1]، وبالحَسْبِ هذا من شرفٍ سمقَتْ به مَعالي هذه اللغةِ، واشرأبَّت أعناقًا طِوالاً، ومَفاخرَ عظامًا، وأماجيدَ كِرامًا، وقد قرَّر العلماءُ والباحثون بما لا يدَعُ مجالاً لِريبةِ مرتابٍ ولا لتشكُّكِ متشكِّكٍ أنَّ العربية هي سيدةُ اللغاتِ جَمالاً في تعبيرِها من حيث بلاغتُه، ودقةً في تركيبها من حيث نَحوُه، وسهولةً في صوتها من حيث حرفُه، وبساطةً في كَلِمِها من حيث معنَاه. وإذا كان ذلك كذلك فإنَّنا نُدندنُ معهم بدورنا: إنَّ الشعر العربيَّ هو الآخِذ – بعد القرآنِ العظيمِ – بأطراف ذلك كلِّه مما دارت حوله تلك الرَّحَى؛ فهو جامعٌ لأسباب تلك السيادةِ بلا منازعٍ، مهما نافسته أفانينُ اللغة الأخرى، وهو الحافظ لتأثير الكلامِ في النَّفس مهما احتشدت تلك الأفانينُ لإقامة صورةٍ فنِّيةٍ في تعبيرها، أو إيقاعٍ أخَّاذٍ في ترصيصها، وذانِ هما مقوِّما الكلام وإلاَّ فقَد روحَه: أنْ يكون ذا صورة تعبيريةٍ فنيةٍ تأخذ من القلبِ[2] بمَجامِعه؛ فلا يلتفت عنها، مع إيقاعٍ يأخذ من الأذنِ بمَسامِعها؛ فلا تَنبو عنه. وهل يتلقَّى المتلقِّي كلامًا إلاَّ بقلبه وأذنِه؟

إنَّ السائد في أوساطِ العلماء والأدباء أن الشعر يعتمدُ – في روعته – على الصورة الفنيةِ، وأنَّها تشتمل – في عناصِرها – على الإيقاع والموسيقَى الخارجيةِ؛ فكأنَّ الإيقاعَ مرتبطٌ – حتمًا – بالصورة الفنية ارتباطَ الجزء بالكلِّ، ولعلَّ هذا المقال – على وجَازته – بصدَدِ أن تستحسِنَ الذهابَ بالصورة الفنية مذهبَ الإبداع الباطنيِّ، حيث الاتجاهُ صوبَ التأثير القلبيِّ في المتلقِّي؛ ليُذهبَ بالإيقاع – بمَعزِلٍ – مذهبَ الإبداع الظاهريِّ، حيث الاتجاهُ الآخَرُ صوبَ التأثير الأذنِيِّ في المتلقِّي، وهذان التأثيرانِ هما ما قصَد إليه العلماء بمصطلح "الأسلوب"؛ إذ يَصدر الكلام من المتكلِّم ليصادفَ القلبَ بقصد التأثير المعنويِّ من جهةٍ، وليصادف الأذنَ بقصد التأثير اللفظيِّ من جهةٍ أخرى، ولعلَّ هذه الدراسة تَعمِد إلى فصل هذه الجزئيةِ من تلك الكليَّةِ المنسوبة إليها لمَا يكون – في أغلب الأحيانِ – من قوةٍ لأحد هذين التأثيرين في المتلقِّي أكبرِ من قوة التأثير الآخر؛ فترى الناقدَ يتناول المعانيَ مُساوِقًا في

(1) سورةُ النَّحل، من الآية: [103].

(2) ذكَر الغزاليُّ أنَّ القلب لا يكونُ الحديثُ عنه باعتباره تلك القطعةَ اللحميةَ الصنوبريةَ الشكلِ؛ فهي أمر متوفِّر لكلِّ المخلوقات، وإنما يُراد به تلك اللطيفةُ الربانيةُ الروحانية التي هي مستودَع الأسرارِ والأنوارِ، والمدبرُ لجميع الجوارح في حركاتِها وسكناتها. إحياء علوم الدين، الإمام الغزالي، شركة النور آسيا – 1957م،تقديم: بدوي أحمد طبانة، (ج3 ص3 وما يلي).

الحديث عنها حديثَه عن الألفاظ وأجراسِها. إنَّ حتميَّةَ الربط بين اللفظِ والمعنى أمرٌ لا خلافَ فيه؛ فاللغة لفظٌ يدل على معنى، ولكن اللفظ الأدبيَّ الشعريَّ –كما سيأتي البيانُ – ذو طبيعةٍ تختلف في أداء المعنى من ذلك اللفظِ خارجَ ميدان الأدبِ والشعر. ولهذا يمكن القول بأنَّ ردَّ الفعل عند المتلقِّي تجاه الشعر إنما يكون بحسَب قوة كلٍّ من ذين التأثيرين على حدة، ومن هنا يسهلُ أن نقرِّر أنه كم من كلامٍ أحبَّ القلب معانيَه فأسَرتْه بروعتِها، وعظمتها، وجلالِها، ولكنَّ الأذن نَبَتْ عنه ولم تستَسِغْ جَرسَ ألفاظه أصواتًا وحروفًا؛ فوقَع وَقعًا كريهًا لديها، وكم من كلامٍ آخرَ كان إيقاعه محبَّبًا إلى الأذن، ذا أصواتٍ طنَّانة رنَّانةٍ جذَّابةٍ، ولكنه خَلا من المعاني الراقيةِ الآسِرةِ للقلب. وقد أشار ابنُ قتيبةَ إلى شيءٍ من هذا فقال[3]: (... تدبَّرتُ الشعرَ فوجدتُه أربعةَ أضرُبٍ: ضربٌ منه حسُن لفظه، وجادَ معناه، كقول القائل: ...:

في كفِّـــه خَـــيزُرانٌ ريحُـــه عَبِـــق ... مـــن كـــفِّ أروَعَ في عِرنينِـــهِ شَمـــمُ

يُغضِـــي حيَـــاءً ويُغضَـــى مـــن مَهابتِـــه ... فمَـــا يُكلَّـــم إلاَّ حـــينَ يَبتســـمُ[4] ...

وضربٌ منه حسُن لفظه وحَلا، فإذا أنت فتَّشتَه لم تجد هناك فائدةً في المعنى، كقول القائل:

ولمَّـــا قضَـــينا مـــن مِـــنًى كـــلَّ حـــاجةٍ ... ومسَّـــحَ بالأركـــانِ مَـــن هـــو ماسِـــحُ[5]

وشُـــدَّت علـــى هُـــدبِ المَهـــاري رحالُنـــا ... ولا يَنظـــرُ الغَـــادِي الـــذي هـــو رَائـــحُ

هذه الألفاظُ كما تَرى، أحسنُ شيءٍ مَخارجَ ومَطالعَ ومَقاطعَ، ... ، وضربٌ منه جادَ معناه، وقصُرتْ ألفاظُه عنه، كقول لبيدِ بنِ أبي ربيعةَ[6]:

مـــا عَابَـــتِ المـــرءَ الكـــريمَ كنفسِـــه ... والمـــرءُ يُصـــلحُه الجلـــيسُ الصَّـــالحُ ...

وضربٌ منه تأخَّر معناه وتأخَّر لفظُه، كقول الأعشَى[7] في امرأةٍ:

وفُـــــــــوهَا كأقَـــــــــاحِي ... غـــــــــذَّاهُ دائـــــــــمُ الهَطْـــــــــلِ

كمَـــــــا شِـــــــيبَ بِـــــــراحٍ بَا ... رِدٍ مـــــــن عَســـــــلِ النَّحْـــــــلِ ...

---

[3]الشِّعر والشعراءُ، ابن قتيبة، دار المعارف – مصر – 1966م، تحقيق أحمد محمد شاكر (ج1 ص64 – 69).

[4] البيتانِ للحزينِ الكنانيِّ في مدحِ عبدِالله بنِ عبدِالملك بنِ مروان، بحسَب محقِّقِ ابنِ قتيبةَ، (ص64)، هامش2.

[5] إلماحةً إلى انقضاءِ مناسكِ الحجِّ.

[6]ديوانه(ص224)، وفيه: "**ما عابَتِ الحرَّ الكريمَ** ...".

[7] لم يُعثَر عليه في الدِّيوانِ.

فكأنَّ قائمةَ النَّقد تقوم على تحديدِ مستوى القوةِ لدَى ذينِ التأثيرين وبيانِ الأكثرِ منهما في تلك القوة. ومن هنا يأتي الفصلُ بين ما يَرمِي – من الكلام الشّعريّ – إلى التأثيرِ في القلب تعنّيًا واضطِّرابًا، وما يرمِي – منه – إلى إمتاعِ الأذن تغنّيًا وإطْرابًا، ولا يخفَى على ذي بَديهةٍ ناقِدةٍ أنَّ حُسن الشعر وجمالَه يكمنانِ في توازنِ ذينِكَ التأثيرينِ في قوّتهما؛ فلا تَطغَى قوةٌ على الأخرى.

مفهوم الصـورة الفنيـَّةِ

إنَّ الدارس للصورة الفنيَّةِ – بهذا المَعزِل – يجد نفسَه دارسًا لأهمِّ عناصر التَّجرِبة الفنيةِ عند الشاعر من حيث فكرتُه، وعاطفتُه، وخيالُه؛ فالصورة التي يقدّمها الشاعر – في قصيدةٍ ما – هي تلك الفكرةُ التي جالَت في خاطرِه؛ فأثَّرت في عاطفته، فأرسلَها إلى المتلقّي عبرَ خيالٍ جميلٍ يستدعِي منه عاطفتَه دون عقلِه، ويسبَح به في بحور الخيالِ دون الغَوصِ في أعماق العقل والمنطق. ولا شكَّ أن هذه الصورة بفنيَّتِها تلك تمثلُ ذلك الإنسانَ الذي عبَّر عنه النُّقادُ في تعريفِهم الأدبَ حين قالوا بأنَّه تعبيرٌ عن إنسانٍ من خلال موقفٍ ذي أبعَادٍ. إنَّ د. عزالدين إسماعيل عندما يعرّف الأدبَ بهذا التعريف في كتابه (الأدبُ وفنونُه)، يُشير بوضوحٍ إلى ارتباط الأدبِ بكلِّ مَناحي الحياة؛ فكلُّ حركةٍ – في الحياة – وسكَنةٍ من سكناتها هي موقفٌ، وكلُّ موقف لا بدَّ له من أثر في الإنسان، وكلُّ إنسان لا بدَّ أن يتحرَّك تُجاهَ ذلك الموقفِ تأثرًا به؛ وهو[8] – بذلك – يتناغَم مع العلاَّمة أبي الحسَنِ النَّدويّ عندَما ينظر الأخيرُ إلى الأدب نظرةً إسلاميةً تنبع من معنَى إسلامِ الحياةِ لله تعالى[9]، ولا شك أنَّ هذه النظرةَ لمفهوم الأدب بصورة عامةٍ في حياتنا تلقي بظلالها على مفهوم الصورة الفنية الذي يكاد يُطبق العلماء إجماعًا على تعقيدِه؛ فالإنسان مخلوقٌ ذو نفسيةٍ معقَّدةٍ تحتاج – في فهمِها – إلى جهدٍ كبير؛ فكذلك الصورة الفنية لا يمكنُ الحديث عنها بتلك السطحيَّةِ في سهولتها كما هي الحال عند كثيرٍ من الباحثين. إنَّ روح البحثِ النَّقديّ للنصوص هي القدرةُ على رؤية ذلك الإنسانِ داخل النَّص، وهذا من معلوماتِ الحقائق النقديةِ في بديهتها. والإنسانُ – هنا – لا نعني به الشاعرَ صاحبَ التأثر بالموقف، كما لا نعنِي به الكشفَ عن شخصيَّته، وإنما نقصد به حقيقةَ الأثَر الذي أحدثَته المواقف؛ فنتجَت تلك النصوصُ، والعدَالة النقديةُ هنا – كما هو معلومٌ – تستلزِم تجاوُزَ الجسَدِ

---

(8) أي د. عزالدين إسماعيل.

(9) نظراتٌ في الأدبِ، أبوالحسن الندويّ، دار القلم – دمشق – 1988م الطبعة: الأولى(ص21 وما يلي).

النَّصيّ المتمثِّلِ في لغته بصورة عامةٍ، وبكلِّ تفاصيلها النحويةِ، والبلاغية، والدلاليَّة؛ لسَبرِ أغوارِ النَّصّ في روحه وأعماقِها؛ لنجعل من النَّص نفسِه إنسانًا يتجاوب مع الحياة ومعطياتِها، ويفرز لنا تناغمًا مطلوبًا لدَى المتلقِّي مع تلك المعطَيات؛ فنحصلَ على إيجابيةٍ في آثار النُّصوص في المتلقِّين، وتلك الإيجابيةُ – لاشك – هي معيارُ النجاحِ لدى النَّقدِ البنَّاء.

وبالعَـــودِ على مفهوم الصورة الفنيَّةِ في تعقيدِه فإنَّ أمرَها – كما يقول د. علي علي صبح – (... ليس باليسير الهيّنِ، ولا السَّهل اللَّينِ، ومن قال ذلك فقد احتجبَت عنه أسرارُ اللغة، وجمالُها المكنون المستسِرُّ، وروحُها المتجدِّدة النامية، وليس لها – كما عند المَناطقَةِ – حدودٌ جامعة، ولا قيودٌ مانعة ...)[10]، ولعلَّ ما جعَل تعريفَ الصورة الفنية أمرًا بهذه الصعوبةِ أنَّ لها دلالاتٍ تتباينُ بتباينِ أذواق الشعراء، وإصدَاراتِهم النفسيةِ، وتلك هي طبيعةُ التعقيدِ الذي حملَتْه كلمةُ "إنسان" قبلَ قليل.

إنَّ الشاعر – عبرَ قصيدته – إنما يَزفر زفَراتٍ خاصةً لا يمكن استنساخُها قاعدةً عامة بأيَّةِ حال، كما أنه يقصد إلى إثارة مَكامِنَ خاصةٍ لدى المتلقِّي قد يصعب التعبيرُ عنها بالدقة المطلوبة؛ ولهذا فقد يَرى د. بشرى موسى صالح أنَّ للصورة (... دلالاتٍ مختلفةً، وترابطاتٍ متشابكةً، وطبيعةً مرنةً تتأبَّى التحديدَ ...)[11]، وهذا هو مفهومنا من كلمة د. ريتا عوض حينَما نقَلت: (قيل: إنَّ الصورة الشعريَّة أصبحَت تحمل لكلِّ إنسانٍ معنًى مختلفًا، كأنَّها تعني كلَّ شيءٍ ...)[12]، أي كأنَّ الصورة الشعرية هي كلُّ التَّجارِبِ التي يعبِّر عنها الشاعر انفعالاً بموقفه: فكرًا، وعاطفةً، وخيالاً، وقد أفادَ د. علي علي صبح – مرةً – حين قال: (... الصورة بمعنى الشَّكل، فصورةُ الشجرةِ شكلُها، وصورة المعنى لفظُه، وصورة الفكرةِ صياغتُها، ...؛ وعلى هذا تكون الصورة الأدبيةُ هي الألفاظَ والعباراتِ التي ترمز إلى المعنى، وتجسَّم الفكرةُ فيها ...)[13]، على الرُّغم من اختلافنا معه في ربطِه الصورةَ في مفهومها الأدبيِّ العميقِ – بعمق النَّفس الإنسانيَّةِ – بمفهومها القاموسيِّ كشكلٍ ظاهريٍّ للأشياء، وهنا مبحثٌ نقديٌّ لا يجب أن تُزحَم هذه الموجزةُ به.

---

(10) الصورةُ الأدبيةُ تأريخٌ ونقدٌ، د. علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة(ص5).

(11) الصورةُ الشعريةُ في النقدِ الأدبِيّ الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي – بيروت – 1994م (ص19).

(12) بِنيةُ الشعرِ الجاهليِّ، الصورةُ الشعرية لدَى امرئِ القيس، د. ريتا عوض، دار الآداب – بيروت – 1992م (ص39).

(13) الصورة الأدبية تأريخٌ ونقد، علي صبح (ص3).

ومع تقديرنا لهذه الجهودِ الحديثةِ – وغيرها – في سبيل إيصالِ معنًى قريبٍ إلى الذهن عن مفهوم الصورة الفنية الشعريَّةِ، إلاَّ أنَّ للقدماء آراءَهم المقدَّرةَ – في تعريف المصطلَح – بعد التسليم بأنَّ الشعر يقومُ على الصورة الفنية منذ القِدم على رأي كثيرٍ من العلماء. يقول د. إحسان عباس: (ليستِ الصورة شيئًا جديدًا؛ فإنَّ الشعر قائمٌ على الصورة منذ أنْ وُجد حتى اليومَ.)[14]، وذلك على خلافٍ عند بعضِهم كمصطفى ناصِف[15]، وكمال أبوديب[16]؛ إذ يريَان أنَّ النقدَ القديم لم يكن يعرف شيئًا عن مفهوم الصورة الفنية الشعرية، مع أنَّ القارئ لكثيرٍ من القدماء في نقدهم يجد للصورة الفنية مكانةً لا يُستهان بها. قال د. جابر عصفور: (... ما بذلتُه من جهدٍ في هذا السبيل[17] جعلني أقتنِع اقتناعًا عميقًا بأن قضيةَ الصورة في الموروثِ النَّقديِّ العربيِّ مشكلةٌ جوهرية تحتاج – لا إلى دراسةٍ واحدة فحسْب – بل إلى العديد من الدراساتِ الدقيقة المتخصِّصة ...)[18]. وقد نستمع إلى الجاحظ – من القدَماء – مرةً، في كلمةٍ له عن بعض الأشعار التي ساءتْ عبارتُها مع جمالٍ في معانيها: (... المعاني مطروحةٌ في الطريق، يعرفُها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرويُّ، وإنما الشأن في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولةِ المخرج، ...؛ فإنما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النَّسج، وجنسٌ من التصوير، ...)[19]؛ فيتضح أن الشعر يقوم – عند الجاحظ – لا على جمالِ المعاني المبذولةِ، ولكنْ على جمال تصويرِها في لفظٍ فتَّانٍ، أخَّاذٍ بمَجامع القلوب، مؤثِّرٍ في عواطف النفوس؛ وإلاَّ فإنَّ المعاني التي يرمي إليها الشاعـــر من بيانِ حـــبِّه – مثلاً – أو كُرهه، أو حزنهِ، أو فرَحه، أو غضَبِه، أو غيرِ ذلك، كلُّ هذه المعاني لا تخفَى على متكلِّم، ويمكن لكلِّ أحد أن يبثَّها، ولو بلغةِ الإشارة كما هو معروف، ولكنَّ بثَّها في النَّظم يتطلبَّ حُسنًا في التصوير، وإحسانًا في التَّخييل؛ حتى يتسنَّى للكلام أن يُعدَّ شعرًا. يقول د. بشرى موسى صالح معلِّقًا على الجاحظ: (... يبدو أنه يقصِدُ بالتصوير صياغةَ الألفاظ صياغةً

[14] فنُّ الشعر، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع –الأردن –1992م الطبعة: الخامسة (ص193 –194).

[15] الصورةُ الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس –بيروت –1984م الطبعة الثالثة (ص8 –9).

[16] جدليَّةُ الخَفاءِ والتجلِّي، كمال أبوديب، دار العلم للملايين –بيروت –1984م الطبعة الثالثة(ص19).

[17] أي دراسة الصورة في النقدِ القديم.

[18] الصورة الفنيةُ في التراثِ النَّقديِّ والبلاغيِّ، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر –القاهرة –1974م (ص9).

[19] الحيَوان، الجاحظ، دار الكتاب العربي –بيروت –1969م الطبعة: الثالثة، تحقيقِ وشرحِ: عبد السلام محمد هارون (ج3 ص131 –132).

حاذقةً تهدف إلى تقديم المعنى تقديمًا حسيًّا، وتشكيلِه على نحوٍ صوريٍّ، أو تصويريٍّ ...؛ لذا يُعدُّ التصويرُ الجاحظيُّ خطوةً نحو التحديد الدلاليّ لمصطلح الصورة.)[20]. وقد أيَّد الجرجانيُّ وجودَ الصورة وأهميتَها في الشعر قائلاً: (...، وليس العبارةُ[21] ... بالصورةِ شيئًا نحن ابتدأناه؛ فينكرَه مُنكِر، بل هو مستعمل مشهورٌ في كلامِ العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنَّما الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من التصويرِ ...)[22]، على أنَّ للجرجانيّ رؤيتَه لمفهوم المصطلح، حين يمثِّل الصورة بخاتَمٍ من الفضة، أو سِوارٍ من الذَّهب؛ حيث لا ينظر النَّاظر – هناك – إلى جمالِ الفضة، أو روعةِ الذهب من حيث هما مَعدِنانِ فَخيمانِ؛ فجمالُهما أمرٌ معروف، واستحسانُ الناس إيَّاهما قضيةٌ لا خلافَ فيها، ولكنَّ العبرة في مقدرةِ الصائغ على صياغتِهما صياغةً تلفت الأنظار، وتثير انتباهاتِ الأذهان؛ فالذَّهبُ – من حيث هو – بمثابة المعاني المطروحةِ لكل أحد – كما يقول الجاحظ – ولكن صورةَ الخاتم أو السِّوار هي الأمرُ غير المتاح لكلِّ أحد، وهي التي يظهر من خلالها منظَرٌ مختلف – لجمالِ الذهب، أو الفضة – باختلافِ النَّاظرين. يقول الجرجانيُّ: (... وجملة الأمرِ أنه كما لا تكون الفضة خاتَمًا، أو الذهبُ سِوارًا، أو غيرُهما من أنواع الحليِّ بأنفسِهما، ولكن بما يُحدَث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلمُ المفردة التي هي أسماء، وأفعال، وحروف كلامًا، وشعرًا من غير أن يُحدَث فيها ...)[23]، وكاتب هذه السطور لا يُخفي إحساسًا برجاحة المذهبِ القديم هذا، من حيث وضوحُه في بيان المفهومِ للصورة؛ فهي خلقٌ وإبداع؛ إذ يشكِّل الشاعر من المادَّة الخام أشكالاً، وتصاويرَ، ليس عبرَ الخيال وحسب، ولكن عبر مقدرة فائقةٍ على استعطاف المتلقِّي، وتحريكِ أشجانه، كما لا يظهر فارقٌ كبير – فيما يبدو – بين مذاهبِ القدماء، ومَرائي المحدَثين؛ فاختلافُ نظَر الناظرين إلى جمالِ الصياغة – بحسَب المستخلَص من مذهب الجرجانيّ – إنَّما هو بعينِه اختلافُ الدلالاتِ، وتشَابُكُ التَّرابُطاتِ، ومرونةُ الطبيعةِ التصويرية، مما نصَّ عليه د. بشرى موسى صالح، وجعَلَ الصورةَ – كما قال – أمرًا يتأبَّى التحديدَ، ولربَّما كان ذلك بسببِلٍ من مسلَّمةِ اختلافِ الأذواق في طبيعة البَشر.

إنَّ الصورة –في عموم مفهومها –ترتكز على مجمَلِ مذاهب الأقدمين مستندةً على مَرائي المحدثين، وأذواقِهم

---

[20] الصورةُ الشعرية في النقدِ الأدبيّ الحديث، صالح (ص21).

[21] أي التعبير.

[22] دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بميدان الأزهر –القاهرة – 1960م، صحَّح أصلَه: الشيخُ محمد عبده، والشيخُ محمد محمود التُّرْكُزيُّ الشنقيطي، علَّق حواشيَه: السيدُ محمد رشيد رضا، الطبعة: السادسة(ص32).

[23] دلائل الإعجاز، الجرجاني (ص305).

المتناسبةِ مع مستحدَثاتِ حياتهم؛ ولهذا حُقَّ لإحسان عباس – مثلاً – أن يستغربَ تصويرَ امرئِ القيس يدَيْ ممدوحِه برقًا يومضُ سناءً، أو يُضيءُ كمصابيحِ الرَّاهب، ويستغربَ صورةَ السِّباع وقد غرقت في السَّيلِ، حينما شبَّهها امرؤُ القيس بذلك النباتِ البرّيِّ ذي الأصول التي تُشبِهُ – في استدارتها – البصلَ البرّيَّ. يقول د. إحسان عباس: (... اِقرأ قولَ امرئِ القيس:

أصَــاحِ[24] تَــرى بَرقًــا أريــكَ وميضَـــه كلَمـــعِ اليَـــدينِ في حَـــبِيٍّ[25] مُكلَّـــلِ

يُضـــيءُ ســـنَاءً أو مصـــابيحُ راهـــبٍ أهَـــانَ السَّـــليطَ في الـــذُّبَالِ المُفتَّـــلِ[26]

قعَـــدتُ لـــه وصُـــحبَتي بـــينَ حَـــامرٍ وبـــينَ إكَـــامٍ بعـــدَما مُتَأمَّـــلِ[27]

وأضـــحَى يَسِـــحُّ المَـــاءَ عـــن كـــلِّ فِيقَـــةٍ يَكـــبُّ علـــى الأذقَـــانِ دَوْحَ الكَنَهبُـــلِ[28]

كـــأنَّ أبَانًا في أفَـــانينِ وَدْقِـــه كبـــيرُ أناسٍ في بِجَـــادٍ مُزمَّـــلِ[29]

كـــأنَّ سِـــباعًا فيـــه غَرقَـــى عَشـــيَّةً بأرجَائِـــه القُصـــوَى أنَابـــيشُ عُنْصُـــلِ[30]

فإنَّك تجد شاعرًا وقَف يلتقط صورًا متتابعة، كأنْ ليس له غايةٌ من هذا الشعر إلاَّ التصوير، ...، وقد يُعجزنا اليومَ

---

[24] أي يا صاحبي، والبيتُ – بحسَبالديوان – على: "**أحَار تَرى بَرقًا كأنَّ وميضَه**"، دار المعارف – القاهرة، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم، الطبعة: الرابعة (ص24 – 26).

[25] الحبيُّ المكلَّل هو ما حبَا من السَّحابِ، أي دنَا وعرَض، وكان في جوانبِ السماء كالإكليلِ، أو التاجِ، ويقال: مكلَّل أي مركومٌ بعضُه فوقَ بعضٍ. عن الديوان في شرحه.

[26] السَّليط الزيتُ، والذُّبَالُ فَتَائِلُ المِصبَاح. أهَانَ السَّليطَ أي أكثَرَ منه؛ من مهَانَتِه عندَه.

[27] حامِر ، وإكام مَوضعانِ، أي قعدتُ أنظر إليه – وصحبتي – متأمِّلين من مكانٍ بعيد.

[28] الفِيقَةُ ما بينَ الحَلْبتينِ عند حَلْبِ الشَّاة، وفي القرآنِ الكريم: ((**مَا يَنْظُرُ هَؤلاءِ إلاَّ صَيحةً واحِدةً مَا لَها من فَوَاق**)) من سورةِ صَاد. أي أنَّ السَّحابَ يَسِحُّ المطَرَ، ثم يَسكنُ، وذلك أغْزَرُ له. والكنَهْبُل ما عظُم من شجَرِ العِضَاهِ.

[29] قبلَه – بحسَب الديوان:

وتيمـــاءَ لم يَـــتركْ بهَـــا جِـــذعَ نَخلَـــةٍ ولا أطَمًـــا إلاَّ مَشِـــيدًا بجَنـــدَلِ

كـــأنَّ طميَّـــةَ المُجَيمِـــرِ غُـــدوَةً مِـــنَ السَّـــيلِ والغُثَّـــاءِ فُلكَـــةُ مِغـــزلِ

فتيمَاءُ موضِعٌ، والأطمُ البيتُ المسطَّح، أي أنَّ السيلَ لم يترك شيئًا إلا هدَمه، باستثناء بيتٍ مَشيدٍ بجندلٍ، وقد شبَّهَ الجبلَ "طميَّةَ"، وأرضَ بني فزارة "المجَيمر" – وقد أحَاط السيلُ بهما، وفوقَه غثاؤه – شبَّه ذلك بفلكة المغزل. أما "أبَانُ" فجبلٌ، والبِجادُ كِسَاءٌ مخطَّط. والبيتُ يليه في الديوان:

وألْقَـــى بصَـــحراءِ الغَبـــيطِ بَعَاعَـــه نـــزولَ اليَمـــاني ذي العِيـــابِ المُخـــوَّلِ

أي ألقَى المطرُ بثقلِه على صحراءِ الغبيط – وهو موضع –كما ينزلُ شيخٌ يمانيٌّ محمَّل؛ فهو لا يتحوَّل عن منزلِه لثقَلِ متَاعِه.

[30] أنابيشُ العنصُلِ هي أصولُ البصل البرّي كمَا وضَح، والبيت في الديوان على: "غُديَّة" بدلاً من "عَشيَّة".

أن نجد العلاقةَ بين حركة البرق وبين لمعِ اليدين، أو أنْ نتصورَ كيف تكونُ السِّباع التي غرقت في السَّيل تُشبه أصولَ البَصل البرِّيِّ ...)[31]. ولئن كان مثل هذا الناقد قد عجَز عن تصور ذوقٍ قديمِ الشكلِ، فإنَّ آخَرَ قد لا يَعجز، وقد يتنفَّس من خلاله جمالاً وروعةً. هذا هو اختلافُ الأذواق كما يقولون. وهذا التباين القائمُ على اختلاف البيئات، ومتطلَّبات الحياة وأغراضِها يجعل بعضَهم – مثلاً – لا يرى في الصورة الشعرية فنًّا ما لم تقُم على الحقيقةِ دون المجاز، وبعضَهم الآخرَ يظن أنَّ الصورة مرادفةٌ للمجاز. يقول د. أحمد محمد الحوفي: (... ولقد يتبادر إلى الذِّهن أنَّ الصورة الشعرية تعبيرٌ مجازيٌّ، وفي هذا بعض الحقِّ، ولكن ليس الحقُّ كلُّه؛ لأنها كما تَجيء في تعبير مجازيٍّ، تَجيء في تعبير حقيقيٍّ ...)[32].

إنَّنا – هنا – نرى أنَّ الصورةَ الشعريَّةَ الفنيَّةَ تكتسب جمالَها من جمال الشاعرِ في صياغة ألفاظِه كما سبقتِ الكلمة. يقول د. ساسين عسَّاف: (... إنَّ الشاعر هو كذلك لا لمَا فكَّر به، أو شعُر به، بل لمَا قالَه. ليس الشاعرُ خالقَ أفكار، بل كلماتٍ، وإنَّ عبقريته كلَّها تكمن في بِدْعِهِ الكلمةَ ...)[33]. وإذا كانت المعاني – استطرادًا – هي روحَ تلك الألفاظِ؛ فإنَّ جمال هذه الروحِ في حدِّ ذاتها من جهةٍ، وجمالَ انسيابها من جهة أخرى، وجمالَ وقعها في القلب من جهة ثالثة، كلُّ ذلك يحسِّن من تلك الصورة عند المتلقِّي، وقد يجمُل ذلك المعنى، وتَحلو تلك الروحُ إذا دخلت إلى قلب المتلقِّي مباشرةً فطرقت البيوتَ من أبوابها على جهة الخطابِ الحقيقيِّ، كما أنَّ القلب قد يستلذُّ – أحيانًا – في بعضِها شيئًا من المراوغة في الدخول، أو بعضًا من التمنُّع والتغنُّج في الولوج؛ فيَستحسنَ إيرادَها على جهاتٍ من التَّجاوزِ. كلُّ ذلك بحسَب ما يَصدر من زفراتِ الشاعر من جهةٍ، وما يناسِبُ أذواقَ المتلقِّي من جهاتٍ أخرى، والشاعر المُجيد هو القادر على كلا الأمرينِ بحِنكةٍ ومَلَكةٍ تُشبهان ما عند الخطيب الذي يتعرَّف النَّاسَ، ومستوياتِ أفكارِهم، وكوامنَ عواطفهم؛ فيخاطبَهم بما يناسب ذلك، وما "**خَاطِبُوا النَّاسَ علَى قَدرِ عُقولِهِمْ** "[34] – من كلمةِ رسولِ الله صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّمَ – إلاَّ مُستنَدُ ذلك؛ فالشاعر قادرٌ على خلق صياغةٍ، وإبداعِ سياقٍ يناسب الصورةَ التي يريدها في كلِّ مرةٍ، سواءٌ أكانت صورةً مجازيةً، أم كانت صورةً حقيقيةً، ولو أنَّ الشاعر استطاع أن يمزجَ بين الأمرين في عملٍ واحدٍ لَكان ذلك أجودَ في الأداء، وأحسنَ في التلقِّي؛ إذ يخرج المتلقِّي من جوٍّ إلى

---

[31] فنُّ الشعر،عباس(ص193 – 194).

[32] أضواءٌ على الأدبِ الحديثِ، د. أحمد محمد الحوفي،دار المعارف – القاهرة – 1981م الطبعة: الأولى (ص177).

[33] الصورةُ الشعرية، وجهاتُ نظرٍ عربيةٌ وغربيةٌ،د. ساسين عساف، دار فاروق عياد – بيروت – 1985م (ص23).

[34]حديثٌ نبويٌّ. عن كشفُ الخَفا، ومُزيلُ الإلباس، العجَلونيّ، مؤسسةِ الرِّسالة – بيروت – 1405هـ الطبعة: الرابعة(ج1 ص226) برقم592.

جوٍّ؛ مُستمتعًا بأفانينَ شتَّى، على ألاَّ يكونَ ذلك في نقَلاتٍ ثقيلةٍ على النفس، أو مفاجآتٍ مُفزعةٍ، بقدر ما يكونُ روحًا ذاتَ ظلٍّ خفيفٍ؛ بحيث يستدعِي المجازُ – مثلاً – حقيقةً، وتستدعي الحقيقةُ مجازًا، في غيرما تنافرٍ، بل في انسيابٍ كما يتنقَّل الخطيبُ في موضوعات خُطبتِه دون أن يُشعر السامعَ بتلك القفزاتِ والتنقلات، بل يُشعره بالتدرُّج من السَّهل إلى الصَّعبِ، ومن البسيطِ إلى المعقَّد في صورةٍ محبَّبة تبيّن وكأنَّ الخطبةَ جسمٌ واحدٌ؛ وبذلك يكون المتلقِّي مشدوهًا مشدودًا لا يملك فكاكًا من آسرةِ الشعر، ولا مناصًا من التفاعل معه والانفعالِ به؛ تحنُّفًا مع الشاعر، وميلاً حيث مَال، ولا شكَّ أنَّ أشعـــرَ الناسِ –كما ذكَر ابنُ قتيبةَ – هـو (... مَن أنتَ في شعرِه حتَّى تفرُغَ منه ...)[35].

وعلى الرُّغم من ذا فإننا نَرى أنَّ المجاز هو أكثرُ الأدواتِ التعبيرية ارتباطًا بالشعر؛ لأنه يحملُ من صور البيانِ التي تُداعب النفسَ أكثر ممَّا تحملُه الحقيقة؛ فالتشبيهاتُ، والاستعاراتُ، والكناياتُ، ونحوُها أكثر ميلاً إلى الشعريَّةِ في عبارتها. يقول العقَّاد مرةً: (إنَّ اللغةَ العربية لغةُ المجاز، والمجازُ هو الأداة الكبرى من أدوات التعبيرِ الشعريّ؛ لأنه تشبيهاتٌ وأخيلَةٌ، وصورٌ مستعارة، وإشاراتٌ ترمز إلى الحقيقةِ المجرَّدةِ بالأشكال المحسوسَةِ ...)[36]، ولعلَّ تلك التشبيهاتِ والأخيلةَ هي ما مرَّ ذكرُه – قبل قليلٍ – من المعاني التي تمثل حُسنَ المـُـراوغةِ، وجاذبيةَ التمنُّع، والتغنُّج في الولوجِ إلى القلب؛ فيستحسنَ إيرادَها على تلك الشاكلةِ من عدم المباشَرة، وتلك متعةٌ يَقصد إليها الشاعرُ لدَى المتلقِّي. وقد فضَّل الجرجانيُّ المجازَ على الحقيقة قائلاً: (... قد أُجمِعَ على أنَّ الكنايةَ أبلغُ من الإفصاحِ، والتعريضَ أوقعُ من التَّصريحِ، وأنَّ للاستعارةِ مزيَّةً وفضلاً، وأنَّ المجاز – أبدًا – أبلغُ من الحقيقة ...)[37]، وهذا ما ذهب إليه بعضُ الباحثين حين أجاب عن سؤالٍ: هل المجازُ أبلغ أم الحقيقة؟ فقال: (يكاد الذين تعرَّضوا لدراسة الحقيقةِ والمجاز أن يُجمِعوا على أنَّ المجازَ – أبدًا – أبلغُ من الحقيقة لِمَا فيه من خيالٍ وجمَالِ تصويرٍ ...)[38]، ولا شكَّ أنَّ ذلك كذلك إذا تحقَّقت الجودةُ في أداء الصُّوَرِ البيانيَّةِ عميقةً، مُوحيةً، في جِدَّة، وامتزاجٍ بعاطفةٍ قوية؛ إذ إنَّ تلك هي الخصائصُ التي يشكِّل بها الكلامُ صورةً شعرية، إذا أُضِيفَ إليها التطابقُ مع التجربةِ. يقول د. علي علي

---

[35] الشعرُ والشعراءُ، ابن قتيبة(ص82).

[36] اللغةُ الشاعرةُ،العقاد، مكتبة غريب – القاهرة(ص46).

[37]دلائلُ الإعجازِ، الجرجاني(ص7).

[38] الصورةُ البيانيةُ، د. حفني شرف، دار نهضة مصر للطباعة – القاهرة (ص79 – 80).

صبح: (لا بدَّ أن تكون الصورةُ مطابقةً للتجربة التي مرَّ بها الشاعر لإظهارِ فكرةٍ، أو حدَثٍ، أو مَشهدٍ، ...؛ فكلُّ صورةٍ كليَّةٍ، أو عملٍ أدبيّ يحدث نتيجةَ تجربةٍ خامَرت نفسَ صاحبِها، وتفاعلت في جوانبِها المختلفةِ، يمتزج الطارئُ فيها بالمخزونِ فيها، حتى إذا ما اكتملَت في نفسِه، تتلاقَى الأشباهُ، وتتآلف النَّظائرُ؛ لعلاقةٍ بين أجزائِها ...)[39].

كما أنَّ للصورة عناصرَ تشكِّلُها في الذِّهن مرتكزةً على حُسن البيانِ؛ إذ لا بدَّ أن تكون للشاعر صورتُه البيانيَّةُ التي يعبِّر بها عن مشهدٍ من المَشاهد تمامًا كالصورةِ الحسِّيةِ التي يَرسِمها الرسَّام؛ فيطَّلعَها الناظر بعينِه، أو ينحتُها النحَّاتُ؛ فيتلمَّسَها المتلمِّس بيدِه؛ فتكونَ – أي الصورةُ الشعرية – ذاتَ طعمٍ، ورائحةٍ، ولونٍ، ولَربَّما استطاع المتلقِّي أن يتلمَّس لها مُتلمَّسًا، أو يتعرَّفَ لها حجمًا، بل ربَّما سَمِع لها صوتًا. لقد أوردَ الكاتبُ رشيد يَحياوِي مقارنةً عقدَها الفارابيُّ بين الشاعر كوَاصفٍ صاحبِ صورةٍ فنية شعريةٍ، وبين الرسَّام، أو المُزخرِفِ، ذكَر فيها أنَّ (... بينَ أهلِ هذه الصِّناعة[40]، وبينَ أهل صناعةِ التَّزويقِ مناسَبةٌ، وكأنَّهما مختلفانِ في مادة الصناعةِ، ومتَّفقان في صورتِها، وفي أفعالِها، وأغراضِها ... إنَّ بين الفِعليْن، والصورتيْنِ، والغَرضَيْن تشَابُهًا؛ وذلك أنَّ موضعَ هذه الصناعةِ الأقاويلُ، وموضعَ تلك الصناعةِ الأصباغُ، وإنَّ بين كليهِما فرقًا، إلاَّ أنَّ فعليهما جميعًا التشبيهُ، وغرضَيهما إيقاعُ المُحَاكَياتِ في أوهَامِ النَّاسِ وحَواسِّهم ...)[41].

هَذا ملخَّصٌ عملنا على إيجَازه حولَ ما يُدندن به العلماء في عمومِ أحاديثِهم عن الصورة الفنية الشعريةِ التي تُجسِّد خيالَ الشاعر في نظمِه، وهي إضاءاتٌ حولَ المبدأِ الذي تُقرِّره هذه الكلمةُ من أهدافِها، وهو أنَّ الصورةَ الفنيَّةَ التي تتناول – عند الباحثين – جمالَ الحقيقة، أو روعةَ المجاز، أو ما إلى ذلك من مكوِّناتٍ بما اشتملَت عليه من عناصِرَ، وامتازَتْ به من خصَائصَ – هذه الصورةُ هي المقوِّمُ الأول من مقوِّماتِ الشعرِ باعتبارها خطابًا للقلبِ، ودغدغةً لمشاعر المتلقِّي، و تحريكًا لعواطفه؛ فالمتلقِّي إنَّما يُحسُّ بالصورة، ويَستشعر جمالَها، وتتراءَى له عناصرُها لا بإحساسِ جَوارحِه، ولا بِبَاصرَةِ عينِه، ولكنْ بإحساسِ قلبه، وعينِ بصيرته، وهي – بلا شكٍّ – خيرُ مثالٍ لإنسان الشعرِ في روحِه. إنَّ هذه الروحَ لها ارتباطٌ معلومٌ بالجسدِ الذي تعيش فيه، وهو ارتباطٌ تلازُمٍ تدعو إليه حتميَّةُ الحاجةِ إلى بقاء الإنسانيَّةِ في وجودِها، ولكنَّه ليس ارتباطَ تكامُلٍ يجعل أحدَهما جزءًا من الآخرِ؛ خاصَّةً وأنَّ لكلٍّ منهما طبائعَ حياتِه، وغرائزَه الخاصَّةَ به؛ فالروحُ لها مجال حركةٍ تتجوَّل فيه سابحةً مع الأرواحِ التي تُشاكلُها؛ إذ هي

---

[39] الصورةُ الأدبيةُ تأريخٌ ونقدٌ، علي صبح(ص168).

[40] أي صناعة الشعر.

[41] الشعريَّةُ العربيةُ الأنواعُ والأغراضُ، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق – 1991م الطبعة: الأولى(ص76).

جنودٌ مجنَّدةٌ –كما هو معلومٌ – ما تَعارفَ منها ائتَلفَ؛ وما تَناكرَ منها اختلَف. والرُّوحُ لها من الغذاءِ – الذي يُساعدُها في تلك الحركةِ – ما يُناسبُها، إذا نالتْه نشطتْ في واجبِها، حتَّى كان من السَّهل عليها مفارقةُ جسدِها والأنسُ بمُشاكِلاتها، أمَّا إذا فقَدت غذاءَها فإنَّها تمرَض، وربَّما تموت مع بقاءِ جسدها حيًّا، و**ليس مَن مات** –كما قال القائلُ – **فاستَراحَ بميِّتٍ، إنَّما الميْتُ ميِّتُ الأحياءِ**، والروح إذا أصابَها ذلك الهُزالُ والمرض فإنَّها تتشبَّث بالجسد ولا تحبُّ مفارقَتَه بحالٍ كما نَرى هذا واضحًا عندما يُحتضَر مَن أهمَل روحَه، ولم يعملْ على غذائِها، بعكسِ مَن تغذَّت روحُه واعتادت الحركةَ والنَّشاطَ، فإنَّها تخرج – عند الاحتضار – بكلِّ سهولة؛ ولهذا فإنَّ الصورة الشعريَّةَ هي – في حقيقتها – جمالُ روحِ الشاعرِ، وإنَّما تُستَلذُّ وتَحلو بقدرِ عطاءِ ذلك الجمال؛ قيامًا على مدى توافرِ ذلك الشاعرِ على غذاءِ روحه، أمَّا الجسد – بمعزلٍ، وبما له من طبائعِ حياةٍ وغرائزَ خاصَّةٍ – فهو قد يَعظمُ، ويَجمُل، ويَحلو، وقد يهزلُ – أيضًا – ويمرض، ويقبُح؛ مُعطيًا الانطباعَ الأوَّليَّ عن ذلك الإنسانِ، ولكنْ دون أن نتبيَّنَ منه شيئًا عن طبيعة الروح في قُبحِها أو جمالِها. هذا هو المقوّم الثاني من مقوّمات الكلام، وهو وقْعُه الموسيقيُّ في الأذن عبرَ أصواتٍ كلَّما أحبَّتها الأذن، وراقَت لديها سهُل الولوج إلى القلب، وحسُن الوقْعُ فيه، وإنْ ساءتِ المعاني، واهتَرأت في ضَعفِها، وانحطَّت إلى حضيضِها الأوْهَدِ، وكلَّما نبَتْ عن سماعِها، واستثقلتْه كان ذلك منفِّرًا للقلب، وإنْ جمُلَت المعاني، وعظُمت في سُموّها وجلالتِها، وقُنَّةِ عليائِها.

بين الإيقاعِ والوزنِ

إنَّ من العجيبِ أنْ يقرِّر العلماء أنَّ لكلِّ كلامٍ –منظومٍ، أو منثورٍ – إيقاعًا، حتى فرَّقوا بين الإيقاعِ والوزنِ؛ باعتبارِهم الأولَ عـامًّا، والثانيَ خاصًّا بالمنظوم دونَ المنثور. يقول د. محمد غنيمي هلال: (...، وقد يتَوافر الإيقاعُ في النَّثر، ...، أما الإيقاع في الشِّعرِ فتمثِّله التفعيلةُ في البَحر ...)[42]؛ ولذا فإنَّ د. عبدالله الطيب المجذوب يَرى أنَّ الشاعريَّةَ – في هذا الإطارِ، في أصالتِها لدى الذوقِ العربيِّ – قد امتدَّت حتى طالتِ الكلامَ المنثورَ. من ذلك ما كان قبلَ نزول القرآنِ الكريم، ومنه ما كانَ بعدَه متأثِّرًا بفصاحته وبلاغتِه[43]. إلاَّ أنَّ النثر – مهما بلَغ من الشاعريَّةِ – فإنَّه لا يُعدُّ شعرًا بحالٍ؛ وذلك بدليلِ أن الذَّوقَ العربيَّ اكتفَى – في تعريفِ الشعر – بقوله: هو الكلامُ

[42] النقدُ الأدبيُّ الحديثُ، د. محمد غنيمي هلال، دار ومطابع الشعب – القاهرة – 1964م الطبعة: الثالثة (ص468).

[43] المرشدُ إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتِها، د. عبدالله الطيب، دار جامعة الخرطوم للنشر – الخرطوم – 1991م الطبعة: الثالثة (ج3 ص27 – 42).

الموزونُ المقفَّى[44]، ولكن إيقاعَ الشعر بدَأ – في منظورِ د. عبدالله الطيب – من بداياتٍ نثريَّةٍ على جهةِ الموازناتِ اللَّفظيةِ التي احتملَت تقابُلاتٍ معنويةً تدرَّجت في صورة الأسجاعِ، تلَتْها بعضُ التَّجنيسَاتِ اللَّفظيةِ، ثم تبلور ذلك كلُّه ليخرجَ منه الكلام الموزونُ ذو القافية. بل لقد كانت تلك هي بدايةَ الشعــر – عنده – في صـــورة ما ســـمَّاه بموازنةِ الألفاظ ومقابلةِ المعاني في (... تراكيبَ يخالطُها شيءٌ من الإيقاعِ ...)[45]، ثم كانت الأمثالُ القديمة الخاليةُ من السَّجع بعضًا من بقاياه وآثارِه، من نحوِ قولهم: "الرَّأيُ نائمٌ والهوَى يَقظانُ."، وقولِهم: "يدَاكَ أَوْكَتا وفُوكَ نَفَخْ."، ثم تدرَّج الأمرُ على جهة السَّجع والازدواجِ بعد اتِّساع العربيةِ، وكثرة مشتقَّاتِها، ومُترادِفاتها[46]؛ فكان سجعُ الكهَّانِ من نحو كلمةِ سَطيحٍ المشهورةِ: "أُقسِمُ بمَا بينَ الحرَّتين من حَنَشْ، لتَهبِطَنَّ أرضَكمُ الحَبَشْ، فلَيَملِكُنَّ ما بينَ أَبْيَنَ إلى جُرَشْ."، وفي إثرِ ذلك ظهر الوزنُ فجأةً في كلام العربِ على أثَرٍ من الأغاني التي كانت تُغنَّى في الحِيرة. قال د. عبدالله الطيب: (...؛ فأشرقَت حقيقة البُحورِ عليهم بَغتةً فأخذوا في مسَالكِها أيَّما أخْذٍ ...)[47]. إنَّ تلك البحورَ – ممثلةً في أوزانِها وقَوافيهَا – هي الإيقاعُ الشعريُّ المُطرِب للآذانِ الموسيقيَّةِ المُرهَفةِ، وذلك بمعزِلٍ عن ذات الإيقاعِ المؤثِّر جمالاً في الكلام المنثور، علمًا بأنَّ الفرق بين الكلامين المنظومِ والمنثورِ لا يكمنُ في مجرَّد الوزنِ والقافية – كما هو معلومٌ – ولكنَّه فرقٌ جوهَريٌّ يتعلَّق بقضيةِ التصوير الفنِّيّ من جهة، وبما تحتمله ألفاظُ الشعر في دلالاتِها من جهةٍ أخرى؛ فذلك تصويرٌ لحقيقة الإنسانِ المعبِّرِ – في غير بساطَةٍ ولا سهُولة – عن حياةٍ مِلؤُها المواقفُ، والتأثيراتُ، والتأثُّراتُ في أبعَادِها المُتباينةِ، وهذه ألفاظٌ مُفعَمةٌ بالحياةِ الشعريَّةِ في لغةٍ خاصَّةٍ ذاتِ خصوبةٍ خياليَّةٍ تُخرِجها من مَعانيها القاموسيَّةِ المعروفة، إلى ما لا يُمكن التعبيرُ عنه – أو تصوُّرُه في الواقع – من المعاني التي يَصدق عليها وصفُ الخيالِ؛ فلا تُتصوَّر إلا هناك. فإذا قال أبوالعَتاهيَةِ – مثلاً – في التَّهنئةِ بالخلافة[48]:

---

[44] مقدِّمة ابنِ خلدونَ، دار القلم – بيروت – 1984م الطبعة: الخامسة(ص569 وما يلي).

[45] المرشدُ إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتِها، د. عبدالله الطيب (ج3 ص9).

[46] المصدرُ السابق.

[47] المصدرُ السابق(ص11).

[48] ديوانُه، دار بيروت للطباعة والنشر – 1986م (ص375).

أتَتـــــــهُ الخِلافَـــــــةُ مُنقَـــــادةً إليــــــــهِ تُجــــــرِّرُ أذيَالَهَــــــــا

فإنَّ الانقيادَ، والإتيانَ، وتجريرَ الأذيالِ أمورٌ معروفة في قاموس الكلام، ولكنْ هل يَحتمل قاموس الشِّعر تلك المعانيَ في فَهم البيت؟ لا شكَّ أنَّها مَعـــانٍ لا تُدرك إلا في تصوراتِ الخيال. ولهذا يقول د. عبدالفتاح عثمان مرةً: (... إنَّ التغايُرَ بين الشعر والنثر ليس في التَّشكيل الخارجيّ الذي يمثلُ الوزنَ والقافية، وإنَّما في الصياغَةِ الفنّيةِ المميّزةِ للعمل الشعريِّ. وقد أدركوا[49] برؤيتِهم الثاقبةِ، وذوقِهم الصَّافي خصائصَ اللغة الشعريَّةِ، وأبَانُوا عنها في تراثِهم النقديّ، فهي لغةٌ مَجازيةٌ تبتَعدُ عن التقريريَّةِ والمباشَرة، ومكثَّفةٌ حافلةٌ بالدلالاتِ الثَّريَّةِ، ومُوحيةٌ تَرمز إلى المعنى، وتُشعُّ بلا حدودٍ.)[50].

نعمْ .. هذا هذا، ولكنَّ هذه الكلمةَ –وهي تعملُ على إخراجِ الإيقاع من منظومةِ مكوّناتِ الصورة الفنية – لا بدَّ أن تناقشَ قضيةً مهِمَّةً، علمًا بإيمانها التامّ بأنَّ الناقد المنصفَ لا يمكنه تناولُ العمل الشعريّ في صورته الفنية بمعزلٍ عن تناول الإيقاعِ الأذنيّ وهو يُعمل تأثيراتِه. ولكنَّ سؤالاً يتبادر: أليس هناك فرقٌ بين أن يكونَ الشعر في صورته وموسيقاهُ ذا أثرٍ – عند قائلِه – مختلفٍ عن أثره عند المتلقّي؟ هذه مسألة عزَّ –عند البحث –العثورُ على تناولٍ لها لدى النقَّاد. إنَّ فرقًا كبيرًا يتبدَّى؛ ذلك أنَّ الشاعر –في غمرة انفعالِه بالحدَث، أو في غمرة نظمِه الكلمَ؛ بحثًا عن الجمال اللفظيِّ، أو الموسيقيِّ – الشاعرُ في غمرة تيْنِ الانتشاءتين يكونُ على مستوىً من الشعـور، والشاعريةِ مختلفٍ – حتمًا – عن مستوى الشعور، والشاعريةِ عند المتلقّي الذي يسمع، أو يقرأ بأخَرةٍ – لا بدَّ – وفي مكانٍ، وزمانٍ مختلفيْن عن زمان الشاعر ومكانِه. والإحساسُ – هنا – قويٌّ بإغفالِ النُّقادِ – لا لوقع الشعرِ وأثرِه في المتلقّي – ولكنْ لتذوق المتلقِّي نفسِه للشعر؛ فأنتَ كثيرًا ما ترى الشاعر يتنقَّصُ قدرَ بحرٍ من البحور الخليليةِ واصفًا إيَّاه بما يَجعله غيرَ محبَّبٍ، ثم لا تكادُ تقرأُ هذا الشاعرَ في ديوانِه إلاَّ وتجده رافعًا أشرعةَ الجمال الشاعريِّ على ثبَج ذلك البحرِ الذي تنقَّصَه من قبل، وهنا ينفتح البابُ أمام قضيةٍ عَروضيَّةٍ طالَما تناولَتها أقلامُ العلماء والباحثين، وهي أنَّ المعنى الذي يَأسر الشاعرَ مرتبطٌ ارتباطًا قويًّا بالبحر الذي يناسبُه؛ فلا يَفتَأ الشاعر – ودونَما إحساسٍ – مُرتميًا في أحضَانِه سابحًا في تفاعيلِه، ولقد أشارَ د. عبدالله الطيب إلى هذا المُلتَحمِ في مُرشدِه إشارةً واضحةً وإنْ لم يُصرّح، وذلك من خلالِ نصَّين رثائيَّين ، أحدُهما لعَديِّ بنِ زيدٍ العبَّاديِّ، من بحرِ الرَّمَل، والآخرُ لأبي العَلاءِ المعرّيِّ من

---

[49] أي النقَّاد.

[50]نظريَّة الشعرِ في النَّقدِ العربيّ القَديم،د. عبدالفتاح عثمان، دار الهاني للطباعة – شبرا الخيمة – 1998م (ص103).

البحرِ الخَفيفِ. قال عديٌّ على لسانِ شجرَتين:

مَـــــن رآنَا فليُحـــــدِّثْ نفسَـــــه   أنَّـــه مُـــوفٍ علَـــى قَـــرنٍ زَوالِ[51]

ربَّ رَكْـــبٍ قـــد أنَاخُـــوا حولَنـــا   يَمزجـــونَ الخمـــرَ بالمَـــاءِ الـــزُّلالِ[52]

والأبَاريـــــقُ علَـــــيهم فُـــــدُمٌ   وجيَـــادُ الخَيـــلِ تَـــرْدَى[53] في الجَـــلالِ

ثم أمْسَـــوْا عَصَـــفَ الـــدَّهرُ بِهِـــم   وكـــذاكَ الـــدَّهرُ حـــالاً بعـــد حَـــالِ

وقال المعرّي في المعنى نفسِه مفعمًا بالحكمة بالغةِ التأثير في النفس:

فاسْـــألِ الفَرقـــدَينِ عمَّـــنْ أحَسَّـــا   مِـــن قَبيـــلٍ[54] وآنَسَـــا مـــن بِـــلادِ

كـــمْ أقامَـــا علـــى زَوالِ نَهَـــارٍ   وأنَارَا لمُـــــدلجٍ[55] في سَـــــوادِ

تعَـــبٌ كلُّهـــا الحَيـــاةُ فمَـــا   أعجَـــبُ إلاَّ مِـــن راغـــبٍ في ازديادِ

أوردَ دَ. عبدالله الطيب هـذين النَّصين[56]، ثم أردَفَ بعـــدَهما قائلاً: (... أُطرُدْ تفاصيلَ المعنَى من ذهنِك، ...، ثم تأمَّلالوزنَ ...، ألاَ تَرى أنَّ رنَّة الوزنِ في كلام عـديٍّ فيها من الحُـزنِ المَلَنْخُـوليّ[57] ما ليس في كلام المعرّي ...؟)؛ فالمعنى – إذًا – إذا لم نطردْ تفاصيلَه من أذهاننا فإنه مؤثِّرٌ في النَّصين، ومُوحٍ – بالقدر نفسِه – بِمَا أرادَه الشاعرانِ من تأثير في المتلقِّي، ولكن المتلقِّي – عند تذوقه الخاصّ – أحسَّ بجلَبةٍ في وزنِ عديٍّ، وحركةٍ مضطربةٍ في حَزنائِها من خلال حركة الناس الذين أناخوا حولَ الشَّجرتينِ، وما اكتنَفَ تلك الحركةَ من شربٍ، ولهوٍ، وخيلٍ، ثم تصويرِ الموتِ الذي أخذَهم فلم يُبقِ فيهم باقيةً بعُصوفٍ من الدهرِ، وتلك جلَبةٌ أخرى. وذلك بعكس التصويرِ الذي عند المعرّي، فهو حزنٌ في هدوءٍ من الليلِ السَّاكنِ يُسائلُ فيه الحزينُ الفرقدين في حوارٍ هادئٍ مفعَمٍ بالأسَى على مَن ماتوا، وعلى مَن غفلوا عن الموتِ يطلبُون ازديادًا من رغائبِ الحياة. لا يشك المتأمِّل الناقدُ في أنَّ واحدًا من الشاعرين لم يشعرْ بما اكتنَفَ وزنَه من جلَبةٍ، أو من هدوءٍ؛ ذلك أنَّ اختيارَ الوزن عند الشاعر – سواءٌ أكانَ

---

(51) زوالٍ، أي زائلٌ، وفَانٍ.

(52) إشارةٌ إلى تنعُّمِهم، ولَهوِهم.

(53) من الارتدَاء؛ فهيَ ترتَدِي أثوابَ الجَلالِ.

(54) يعني من قبائلِ الناسِ، وأجناسِهم.

(55) المُدلجُ المسَافر ليلاً.

(56) المرشِد،الطيب(ج1 ص159).

(57) هو الحزنُ في غير توجُّع، كما عرَّفه د. عبدالله الطيب.

مُتعمَّلاً، أم مرتجَلاً في غَمرةٍ – إنَّما هو اختيارٌ قائم على عواملِ الانفعال النفسيّ المتأثرةِ بالموقفِ؛ فتكونُ نشوةُ الشاعرِ بالكلمات والتعبيرِ طاغيةً على نشوتِه بموسيقَى البحرِ الذي يزنُ عليه تلك الكلماتِ؛ ومن هنا يقول د. عبدالعزيز عتيق: (... أذنُ الشاعرِ الموسيقيةُ – مهما كانت درجةُ رهافتِها، وحسَاسيتها – قد تخذلُ صاحبَها أحيانًا في التمييز بين الأوزان المتقاربة، أو بين قافيةٍ سليمةٍ، وأخرى مَعيبةٍ، أو بين زحافٍ جائزٍ، وآخرَ غيرِ جائزٍ ...)[58]. ومن هنا يَظهر صدقُ ما تقرَّر قبل قليلٍ من أنَّ الشاعر ربَّما تختلف نظرتُه لموسيقَى الوزن الشعريِّ، وهو يستمعُ أداءَها في أشعار الآخرين عن نظرتِه موسيقَى الوزنِ نفسِه، وهو يسمع شعرَ نفسِه، وهذه مسألةٌ – مع كونِها صالحةً لتكون مُرتكَزَ بحثٍ قائمٍ برأسِه – إلاَّ أنَّها تقف داعمةً لمذهبِ هذه الكلمةِ في إيجازها وهي تجعل الإيقاعَ صورةً فنية مؤثِّرةً، ولكنَّها من نوعٍ آخرَ سوَى الصورةِ الفنية المعروفةِ لدَى النقَّاد.

أثرُ إنشاد الشعر

إنَّ إنشاد الشعر له أثرُه الفعَّال في نقل الصورة الفنية من ناحيةِ الإشارات التعبيريةِ في صوت المُنشِد، وحركاته وسكناتِه في سائر انفعالاتِه، كما أنَّ له الأثرَ الفعَّالَ في إمتاعِ الأذن وإطرابِها من ناحية الأداءِ المُموسَقِ فيمَا يُعرف – عند علماء الوزنِ والقافية – بالنِّسَب الزمانية للبيتِ الشعريِّ. لقد أفردَ د. إبراهيم أنيس – في موسيقَاهُ – فصلاً خاصًّا بإنشاد الشعر والتغنِّي به[59]، ذاهبًا إلى ضرورة ذلك عند عرضِ الشعرِ وإلقائه؛ حتى تتمَّ المتعةُ به، ويتمَّ تذوُّق حلاوتِه؛ فالأذن – كما قال – هي الوسيلةُ الطبيعيَّةُ لكلِّ ثقافةٍ لغويةٍ[60]. يقول متأسِّفًا: (...، ونحن حين نتتبَّع مؤلَّفاتِ القدماء في موسيقَى الشعر، نراهم يكتفون بذكرِ أوزانِه وبحوره، وتلك تقتصرُ على تَوالي المقاطِع، والنِّظامِ الذي تخضَع له. ومثلُ هذا مثلُ النوتةِ الموسيقيَّةِ التي تنقصُها دقَّة التَّعبيرِ عن كلِّ دقائق النَّغَم في اللَّحن، ولا بدَّ – معَها – من الموسيقيِّ الماهر الذي ينطقها، ويبعثُ فيها الحياةَ. كذلك أوزان الشعر. وتوالِي مَقاطعِه لا تَكفي في بعثِ الشعر حيًّا من مَرقده، بل لا بد – معها – من معرفة طريقةِ الأداء، وكيفيَّةِ الإنشاد، وهو ما لم يحدِّثنا عنه

---

[58] علمُ العَروض والقافيةِ،د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت (ص11).

[59] موسيقَى الشعرِ،د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة: الخامسة(الفصل الخامس "الإنشاد والتغنِّي " ص162وما يلي).

[60] المصدرُ السابق(ص166).

القدمَاء ...)[61]. وقد أشار د. عبدالله الطيب إلى هذا في مُفترَعِ مرشده قائلاً: (... الشعر العربيُّ من حيث الصناعةُ يقوم على الأركانِ الآتية: النَّظمُ، والجَرسُ اللَّفظيُّ، والصِّياغةُ، ثم إلقَاءُ الكلامِ على صورةٍ خاصَّةٍ من الأداءِ...)[62]

---

(61) المصدرُ السابق (ص 162 – 166).

(62)المرشدُ،الطيب(ج1 ص13).

الخاتمة

وقد يجدرُ بالذِّكر – وقد شارفَت هذه الكلمةُ وصولاً إلى مرافئِ ختامها – ما كان يُعجب النقَّادَ والأدباءَ في شاعرية المرحومِ علي الجارم، حيث يذكرونَ – من أهمِّ مميزاتِ شاعريتهِ – مقدرتَه الفائقةَ على الإلقاءِ الشعريِّ في المحافل؛ إذ كانوا يلقِّبونَه بصَنَّاجةِ الأثير[63]؛ تشبيهًا له بصنَّاجة العربِ: الأعشَى. يقول إبراهيم الزرزموني: (كان الجارمُ في إلقاءِ الشعر نسيجَ وحدِه، ولم يكن أحدٌ ممَّن يستمعون قصائدَه في الاحتفالات، أو تُلقَى من دار الإذاعة، إلاَّ ويسلب الجارم الألبابَ، ويَخلِب النُّهى، ويجعلُ العقولَ متعلِّقةً بالشعر، مشدودةً، ومشدوهةً إليه ...)[64]، وقد ينقل في السِّياق نفسِه عددًا من النصوصِ عن عددٍ ممَّن يَمتدِحون الإلقاءَ الذي كان سمةً من سمات الجارم. من ذلك: (... يحدِّثنا شاهدُ عيانٍ عن إلقاء الجارم فيقول: "أُقسم أنِّي لم أشاهده مرةً ينشد قصيدةً من شعره، وأرى[65] انفعالَه في رجفة البدنِ، وخفقة الكلمةِ، ونَبرة الصوتِ إلاَّ وقَع في نفسي أنَّ آلةً موسيقيةً ترتجفُ بأنغامِها، وأوتارِها في يدِ عازفٍ فنَّان، لقد كان علي الجارم – في إنشاده – صورةً من تلك الآلةِ الموسيقية التي أصفُ. فما هو في حركاته، واختلاجاتِ بدنِه، وارتعاشِ الكلمات على شفتيه، وتموُّجاتِ النغَم في مُزهِره إلاَّ آلةٌ موسيقية زادَها الحُسن الإنسانيُّ تأثيرًا وروعةً ..[66] فلو أنت ملأتَ عينيك – في لحظةٍ من تلك اللحظاتِ – لرأيتَ منظرًا عجيبًا تشفقُ منه على الشاعر أن تُودِيَ به نَوبةٌ من نوبَاتِ ذلك الانفعَالِ."، ...)[67]، ولقد نعلَم أنَّ الجارم – رحمه اللهُ – إنَّما تُوفِّي متأثرًا بإحدَى تلك النوبات أثناءَ إلقائِه إحدَى قصائدِه أمامَ الجمهور[68]. إنَّ أمرًا – كالإيقاع – له كلُّ هذا التأثيرِ عند التفاعل مع الشعر لَهو جديرٌ بأن يكونَ من الأهميَّةِ بحيث لا يُعدُّ عنصرًا من عناصر الصورةِ الفنية بقدر ما أنَّه صورةٌ فنيةٌ خاصةٌ تنفردُ بتأثيرها في المتلقِّي أشجانًا وانفعالاتٍ خطيرة ..

---

[63] إشارةً إلى الإذاعةِ المرئيةِ، أو المسموعةِ.

[64] الصورةُ الفنيةُ في شعرِ علي الجارم، إبراهيم أمين الزرزموني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – 2000م (ص53).

[65] كذا نقَل الزرزمونيُّ الكلمةَ، والصَّوابُ "أرَ"؛ بالجزم؛ عطفًا على "أُشاهدْ".

[66] كذا النُّقطتانِ في النَّص.

[67] الصورةُ الفنيةُ في شعرِ علي الجارم، الزرزموني (ص53 – 54).

[68] المصدرُ السابق.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

– إحياء علوم الدين الإمام الغزالي، شركة النور آسيا –1957م، تقديم: بدوي أحمد طبانة.

– الأدبُ وفنونُه، د. عزالدين إسماعيل.

– أضواءٌ على الأدبِ الحديثِ، د. أحمد محمد الحوفي، دار المعارف –القاهرة–1981م الطبعة: الأولى.

– بِنيةُ الشعرِ الجاهليِّ، الصورةُ الشعرية لدَى امرِئِ القيس، د. ريتا عوض، دار الآداب –بيروت – 1992م.

– جدليَّةُ الخَفاءِ والتجلِّي، كمال أبوديب، دار العلم للملايين –بيروت – 1984م الطبعة: الثالثة.

– الحيَوان، الجاحظ، دار الكتاب العربي –بيروت –1969م الطبعة: الثالثة، تحقيقِ وشرحِ: عبدالسلام محمد هارون.

– دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بميدان الأزهر –1960م الطبعة: السادسة، صحَّح أصلَه: الشيخُ محمد عبده، والشيخُ محمد محمود التَّرْكُزيُّ الشنقيطي، علَّق حواشيَه: السيدُ محمد رشيد رضا.

– ديوانُ أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر –1986م.

– ديوان لبيد بن أبي ربيعة.

– الشعرُ والشعراءُ، ابن قتيبة، دار المعارف –مصر – 1966م تحقيق: أحمد محمد شاكر.

– الشعريَّةُ العربيةُ الأنواعُ والأغراضُ، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق –1991م الطبعة: الأولى.

– الصورةُ الأدبيةُ تأريخٌ ونقدٌ، د. علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية –القاهرة.

– الصورةُ الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس –بيروت –1984م الطبعة: الثالثة.

– الصورةُ البيانيةُ، د. حفني شرف، دار نهضة مصر للطباعة –القاهرة.

– الصورةُ الشعريةُ في النقدِ الأدبيِّ الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي –بيروت – 1994م.

– الصورةُ الشعرية، وجهاتُ نظَرٍ عربيةٌ وغربيةٌ، د. ساسين عساف، دار فاروق عياد – بيروت – 1985م.

– الصورة الفنيةُ في التراثِ النَّقديّ والبلاغيّ، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – 1974م.

– الصورةُ الفنيةُ في شعرِ علي الجارم، إبراهيم أمين الزرزموني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – 2000م.

– علمُ العَروض والقافيةِ، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت.

– فنُّ الشعر، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع – الأردن – 1992م الطبعة: الخامسة.

– كشفُ الخَفا، ومُزيلُ الإلباس، العجَلونيّ، مؤسسةِ الرِّسالة – بيروت – 1405هـ الطبعة: الرابعة.

– اللغةُ الشاعرةُ، العقاد، مكتبة غريب – القاهرة.

– المرشدُ إلى فهمِ أشعارِ العربِ وصناعتِها، د. عبدالله الطيب، دار جامعة الخرطوم للنشر – الخرطوم – 1991م الطبعة: الثالثة.

– مقدِّمة ابنِ خلدونَ، دار القلم – بيروت – 1984م الطبعة: الخامسة.

– موسيقَى الشعرِ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة: الخامسة.

– نظَراتٌ في الأدبِ، أبوالحسن النَّدوي، دار القلم – دمشق – 1988م الطبعة: الأولى.

– نظريَّة الشعرِ في النَّقدِ العربيّ القَديم، د. عبدالفتاح عثمان، دار الهاني للطباعة – شبرا الخيمة – 1998م.

– النقدُ الأدبيُّ الحديثُ، د. محمد غنيمي هلال، دار ومطابع الشَّعب – القاهرة – 1964م الطبعة: الثالثة.